李如春
LI Ru - chun

两极化的对比与"静"、"动"交替的扩展

——蒂皮特《第三交响曲》的曲式结构分析

内容提要： 迈克尔·蒂皮特的代表作《第三交响曲》采用了两极化的对比形成了超大规模的两部性的结构,但内部还可以发现传统交响曲四乐章的痕迹。乐曲中"静"与"动"两种音乐材料交替的结构扩展方式,不仅影响了第一部分的构成,也影响到整个交响曲结构。作品的内部采用拼贴材料、织体变化等要素作为音乐结构的划分点,显示了结构控制中多元手段的参与。交响曲的"第四乐章"延续并发展了蒂皮特一贯的独特设计构思,用"慢、快、慢、快"的四首布鲁斯歌曲有机结合构成"末乐章",回避了传统交响曲的末乐章结构模式,而其内部借鉴布鲁斯音乐的形态则代表了个人从社会中的疏离。

关 键 词： 蒂皮特　交响曲　曲式结构　20世纪音乐　拼贴

迈克尔·蒂皮特的研究在国内尚处于起步阶段,但近年来逐渐受到学人的关注,《蒂皮特交响曲中的复调结构研究》、①《蒂皮特早期创造的思维》② 等论文陆续出现在主要的音乐学术杂志之上。

交响曲是蒂皮特创作中重要的体裁,其中创作于1970年的《第三交响曲》(Symphony No. 3)是他最重要的作品之一,也是他创作走向成熟的晚期风格的标志性作品。《第三交响曲》于1972年6月由伦敦爱乐管弦乐团(London Philharmonic Orchestra)在英国皇家音乐厅演出,获得极大成功。

20世纪70年代中期,蒂皮特开始在他的某些作品大胆地表现战争、暴力、性、同性恋、人与社会的疏离等内容,带有现代艺术的典型特征,也引起了很大的争论。而在作曲技术上,蒂皮特真正发现了如何组织简洁的音乐材料、如何完善地发展作品的曲式结构以及新的美学追求,并开始把早期抒情的风格与中期粗犷的特征结合起来。这些原则都鲜明地体现在了《第三交响曲》的创作之中。

《第三交响曲》充满了作曲家对交响曲中各基本构成要素的个性思索,成功地在人道主义和现代主义之间的斗争中取得了新的平衡,在风格上似乎是去找寻一个"新浪漫主义"或者是"后表

① 李如春:《蒂皮特交响曲中的复调结构研究》,《天津音乐学院学报》,2007年第3期。
② 毕明辉:《背靠传统 自成新声—麦克尔·蒂皮特的早期创作》,《音乐研究》,2007年第2期。

收稿日期:2009-06-25　**中图分类号**:J614.3
文献标识码:A　**文章编号**:1008-2530(2009)03-0104-10
作者简介:李如春(1974-),男,音乐作品分析专业博士,山东艺术学院副教授(济南,250013)。

万方数据

现主义”的标签。③

一、交响曲的整体结构与分析

蒂皮特在《第三交响曲》的总谱上标明了这部作品由第一部分(Part 1)与第二部分(Part 2)两部分组成。但是通过分析我们可以发现第一部分自身包含了两个部分,相当于四乐章交响曲的前两个乐章——快板乐章与慢乐章,而第二部分也包含了相当于四乐章交响曲中谐谑曲乐章与末乐章两个部分。

表1 蒂皮特《第三交响曲》基本曲式结构图表

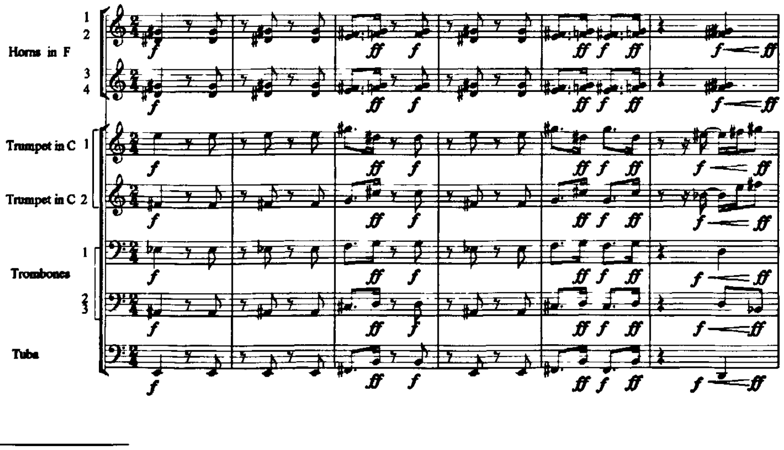
	第一部分(Part 1)		第二部分(Part 2)	
乐章	“第一乐章”	“第二乐章”	“第三乐章”	“第四乐章”
标号	1—102	103—136	137—181	182—294
主要调性	E	$\frac{E^b}{D}$	Ab	A
速度	Allegro non troppo	Lento	Allegro molto	Presto Lento Andante
结构特点	双主题交替扩大形成的展开性结构	类似“夜乐”的三部性结构的慢板	主题与四次织体与音色的变奏曲式	四首布鲁斯歌曲为主形成的独特结构

(为了论述方便,本文还沿用“乐章”这一术语,但在文中加引号使用,以示与传统“乐章”的区别。)

《第三交响曲》的第一部分是抽象性的和器乐性的,第二部分是戏剧性的和声乐性的(独唱女高音),两者反映了作为客观、自律的音乐和作为人类表现的音乐间的对立;公正的逻辑与热烈的情感之间、因与果之间、事实真相和道听途说之间的对立。

第一部分自身有两个部分,前一个累积驱动性的快板,由“静”(Arrest)与“动”(“Movement”)两种音乐材料交替扩展构成,它被压抑和放松之间连续的交替所驱动。后一个是减缓冲击力的慢板部分,谱例1与谱例2分别是“静”与“动”的主题片段:

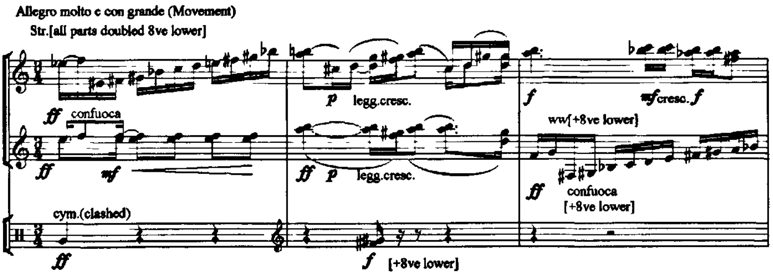
[谱例1]“第一乐章”静1(Arrest 1)谱例:



③ Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. second edition*, Volume 25. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 512.

万方数据

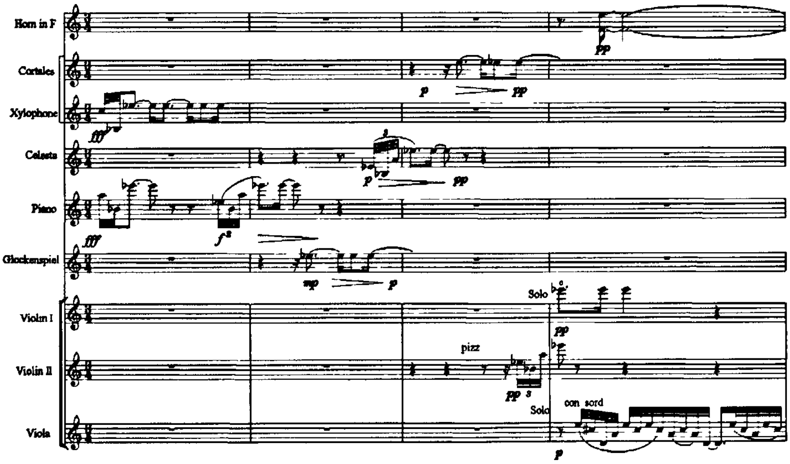
[谱例 2]“第一乐章”动 1(Movenment1)谱例:



“静”(Arrest)与“动” (“Movement”)是蒂皮特在总谱上使用的词语,他自己把它们解释为“能量的压缩与爆发,两者都是积极的。”④

慢板部分被放到了更为空旷的对比上,这样做突出了安静、高亢的音乐和流动、低沉的音乐之间的对比。

[谱例 3]“第二乐章”慢板部分核心材料



在描述这部交响曲的第一部分时,蒂皮特本人用光影与声音的意象而不是人的感情来表达——快板是“喷气飞机引擎的推动”,慢板是“无风夜晚的音乐”和“大海流动的歌声”,⑤音乐听起来也确实有自然现象的品质。

第二部分中也包含两个部分,分别可以看作是谐谑曲性质的“第三乐章”和四首布鲁斯歌曲构成的“第四乐章”——“末乐章”。

“第三乐章”在结构减少了精细性,但蕴含了更多的动力性,丰富的感情形成了温暖的轮廓外形。全曲演奏时间为 54 分钟左右,它只有 5 分钟左右的长度,规模相对较小,更象是把全曲带向“第四乐章”的器乐性引子。

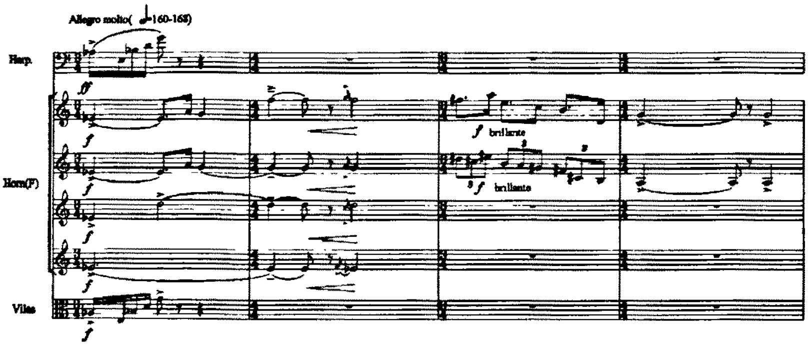
---

④ Tippett. *Symphony No. 3*, London: Schott & Co Ltd., 1974.

⑤ Arnold Whittall. *The Music of Britten and Tippett Studies in themes and techniques*, Second edition Cambridge University Press. 1990. P. 265

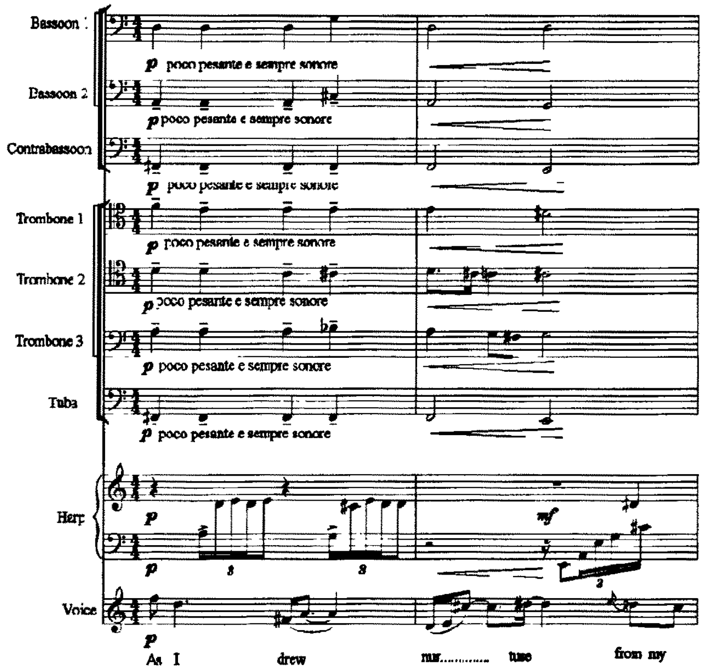
万方数据

[谱例 4]“第三乐章”主题核心材料



“第四乐章”把拼贴的贝多芬《第九交响曲》的主题与四首布鲁斯歌曲交织在一起,歌曲按照慢、快、慢、快的速度组织起来,形成了独特的终曲结构。

[谱例 5]“第四乐章”第一布鲁斯主题核心



蒂皮特前两部交响曲的结构形成仍然依靠传统的“调性、和声结构”,而在《第三交响曲》中他不再采用这样结构组织方式。蒂皮特探索了极其个性的结构组织模式和技巧,在结构组织中完全打破了过去的模式。他使用了四乐章的框架只是模仿了传统交响曲的外形,四个“乐章”屈服于大规模的两部性结构。

二、交响曲各“乐章”的结构图表与分析

“第一乐章”

万方数据

表 2　蒂皮特《第三交响曲》Part 1,"第一乐章"(快板)结构图表

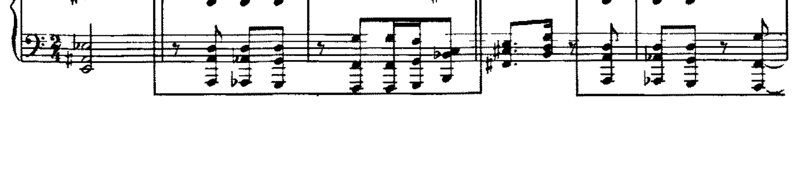
"静"Arrest					"动"Movement				
顺序	功能	标号	小节（规模）	主题起音与结音	顺序	功能	标号	小节（规模）	主题起音与结音
A1	呈示		1—6 (6)	E—#G	M1	呈示	1—2	7—15 (9)	bE—D
A2	补充	3—5	16—24 (9)	E—bB	M2	补充	6—10	25—41 (17)	#F—#D
A3	连接	11—13	42—64 (23)	F—B	M3	连接	14—27	65—122 (58)	B—#C
A4	动机性的发展	28—37	123—168 (46)	E—C	M4	展开	38—58	169—258 (90)	C—D
A5	主题性材料发展	59—79	259—354 (96)	bA—bD	M5	连接	80—86	355—384 (30)	#C—C
Arrest 与 Movement 纵向并置出现									
A6	再现	87—102	385—451 (67)	E—#C	M6	再现	87—102	385—451 (67)	A—F

(Arrest、Movemen 在图表中分别简称为 A 与 M)

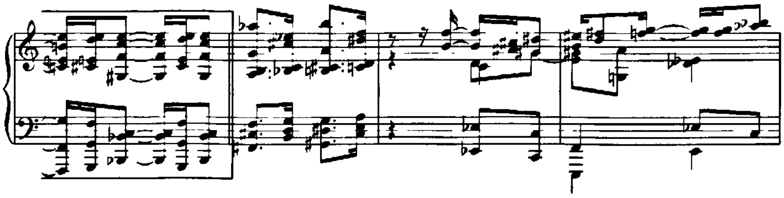
蒂皮特用他自称的"静与运"的矛盾替换了"热情和抒情"的对比,创造性地继承了贝多芬式的二元性模型。"静"与"动"的音乐材料大致可以认为具有类似传统奏鸣曲式中主部与副部材料的性格。"静"是隐喻的,暗示能量的压抑;音乐形态上是主调式的,柱式和弦的。"动"是能量的爆发;音乐形态上是复调性的,线条对位的。"静"不是停止(motionless)而是压缩(compression);随后的"动"是能量的释放与运动。"静"被分配给铜管和无音高的打击乐;"动"交给了管弦乐队剩下的部分。两者的比例关系也十分精致,"静"出现 5 次,其结构规模依次是 6、9、23、46、96 小节,近乎成倍地增长。第 6 次也是最后一次出现时与"动"的材料纵向叠置构成综合型的织体类型,共有 67 小节。"动"的规模也不断扩大,它 5 次出现的依次是 9、17、58、90、30 小节,前四次出现其规模比前面"静"的规模都要大,除了第一次以外,都相应在其两倍左右。

两者扩展中采用了变奏、重复、模进、引申等手法,其中插入新材料的手段较有特色,即在原来和弦序列中插入新的和弦材料造成结构扩展的手法。通过 Arrest 1(见谱例 1)与 Arrest 2(谱例 6)的对比,说明一下这种技术的使用:

[谱例 6] Arrest 2 缩谱:



万方数据



谱例中方框内是插入的新和弦材料，通过新和弦的闯入，使音乐结构规模增加，同时打破了预设的和弦进行与听觉的心理预期，带来强烈的紧张度，十分简练而有效。

而“动”的部分（谱例见例 2）则快速地扩展膨胀，通过有组织的发展，到中间部分扩展成大约 2 倍于“静”的规模。通过这种变奏的手段扩展音乐的方式产生了很高的连续性，在传统的“调性、和声结构”缺席的情况下使作品在对比中有机统一起来。

“第二乐章”

表 3　蒂皮特《第三交响曲》Part 1，“第二乐章”（慢板）结构图表

结构	材料	主要调性	功能
呈示部（452—499）	A（452—467）	$\frac{{}^{\flat}E}{D}$	呈示主题
	B（468—483）	$\frac{{}^{\flat}A}{G}$	引申发展
	A^1（484—499）	$\frac{{}^{\flat}E}{D}$	装饰再现
中部（500—542）	C（500—520）	$\frac{{}^{\flat}G-F-{}^{\flat}G}{C}$	对比材料
	C^1（520—542）	$\frac{\frac{{}^{\flat}A}{D}}{C}$	对比材料的展开
再现部（543—595）	A^2（543—558）	$\frac{{}^{\flat}E}{D}$	再现 A^1
	B^1（559—581）	$\frac{{}^{\flat}A}{G}$	再现 B
	A^3（582—595）	$\frac{{}^{\flat}E}{D}$	再现 A^1 与收束

“第二乐章”的曲式结构较为规范，采用了复三部曲式，中部是复乐段性质的结构。“第二乐章”的音响类似巴托克“夜乐”中的音响，更与 60 年代布列兹的“点描音乐”有相似的地方。蒂皮特在听过布列兹的一些“点描主义”音乐作品后，对带有表现主义色彩的音响效果产生了浓厚的兴趣，但蒂皮特对布列兹作曲的客观程序没有兴趣，他关注的是实际上产生的主观、表现主义的感觉。虽然蒂皮特的部分作品有证据表明他的创作中存在颇为理性的设计：如匀称或有比例的结构、回文技巧和有逻辑的转换模式，但他的作曲过程在本质上通常是经验化。

在《第三交响曲》中蒂皮特为了达到“表现主义”的音响氛围，他创造性地使用了音色旋律的技术，音色变化成为类似音高变化的因素，带有点描音乐的配器风格与色彩。另外，这一部分还采用了双调性、多调性技术，这也是蒂皮特最具代表性的作曲技术。根据图表中作品调性的分析，我们可以看到双调性、多调性的布局与作品曲式结构的发展是相适应的。呈示部中 A 段的双调性（Eb，D）在 B 段中同时转换为上方四度调（Ab，G），在 A1 段则全部回归完成了再现功能。到了中部，C 段调性进一步发展成为 Gb，C，在 C1 段中出现了 Ab，D，C 三个调性的叠置，调性发展的复杂化与立体化与作品的中部在曲式上要求变化、对比的功能相一致。

“第三乐章”

这一“乐章”类似传统交响曲中诙谑曲乐章，共有五个部分组成，主要采用了织体变奏的手法。

万方数据

表 4－1　蒂皮特《第三交响曲》Part 2“第三乐章”主题的织体设计

结构		织体
A(596－644)	a	带有附加声部的旋律(用 I 表示)
	b	三声部对位织体(用 II 表示)
	尾声(c+d)	弦乐演奏的两种音型化材料,c 是和弦式的,d 是音阶式的。(分别用 III、IV 表示)

表 4－2　蒂皮特《第三交响曲》Part 2“第三乐章”织体变奏分析图表

结构		织体
A1(645－694)	a	$\frac{\mathrm{I}}{\mathrm{IV}}$
	b	II 上增加木管柱式和声 (柱式和声用 V 表示)
	尾声(c+d)	$\frac{\mathrm{V}}{\mathrm{IV}}-\frac{\mathrm{V}}{\frac{\mathrm{IV}}{\mathrm{III}}}$
A2(695－737)	a	$\frac{\mathrm{I}}{\mathrm{III}}$基础上增加钢琴音型 (钢琴音型用 VI 表示)
	b	$\frac{\mathrm{II}}{\frac{\mathrm{VI}}{\mathrm{IV}}}$
	尾声(c+d)	$\frac{\mathrm{V}}{\mathrm{VI}}-\frac{\mathrm{V}}{\frac{\mathrm{VI}}{\mathrm{III}}}$
A3(738－782)	a	$\frac{\mathrm{V}}{\frac{\mathrm{I}}{\mathrm{III}}}$
	b	$\frac{\mathrm{II}}{\mathrm{III}}$
	尾声(c+d)	$\frac{\mathrm{VI}}{\mathrm{IV}}-\frac{\mathrm{V}}{\frac{\mathrm{VI}}{\mathrm{IV}}}$
A4(783－808)	a	I、III、IV、V、VI 纵向叠置同时出现
	b	II、III、IV、V、VI 纵向叠置同时出现

五个段落的主题材料是重复的关系,反复中没有音高、调性、和声等因素的变化,而是采用了织体变奏的手段,使织体变化成为音乐的焦点和重要的表现手段。音乐从最初单纯的织体形态不断发展,直到最后一次变奏中各种织体类型的综合再现,织体的变化表明了结构的区分,成为具有重要结构意义的音乐参数。

“第四乐章”

表 5　蒂皮特《第三交响曲》Part 2“第四乐章”结构图表:

材料	小节
1.a 拼贴贝多芬的材料并扩展	(809－816)
b 器乐回应	(817－827)

万方数据

c“新”主题：布鲁斯 i. 慢布鲁斯	(828—868)
ii. 快布鲁斯	(869—957)
iii. 慢布鲁斯	(958—1032)
2. a 拼贴	(1033—1040)
b 拼贴并最终加上声乐的评论部分	(1041—1079)
c 旧主题回顾与合并 i. Part1 的慢板片段 ii. Part1 的快板片段 iii. Part2 的谐谑曲片段 iv. part1 的快板片段	(1080—1146)
d 拼贴剩下的《欢乐颂》，继续用声乐伴随。	(1147—1161)
e 材料新的发展	(1161—1168)
3. a 拼贴，但带有另外的器乐和声乐部分	(1169—1176)
b 器乐回应，带有声乐部分，导向引子材料	(1177—1257)
c 通过来自 Part1 的材料和其它材料结合。	(1258—1288)
d 尾声，其中(1059—1284)为 2. c，iv. 布鲁斯	(1289—1308)

布鲁斯歌曲与交响曲的结合受到了马勒《大地之歌》(Das lied von der Erde)的技巧与组织方式的启发，甚至也吸收了马勒的概念。在蒂皮特 1970 年 8 月写的交响曲“个人对照表”(Personal Synopsis)中提道：“大地之歌”(Song of the Earth)将变成“肉体之歌”(Song of the Body)，“Body”在精神上哲学上和“Earth”有一样的意味。马勒的作品显示了灵魂的痛苦与寻求解脱之间的断裂，通过接受两者，或者接受尘世中的生与死，最终可以得到天堂般的快乐。蒂皮特的《第三交响曲》并没有显示这样的断裂，而是显示了通过“Body”，从痛苦地诞生于这个世界，成长为充满欲望的青年，人可以发展身体和精神的成熟，这种成熟可以把人带入狂喜的境界。[⑥]

表 6　马勒大地之歌与蒂皮特《第三交响曲》的个人对照表(Personal Synopsis)[⑦]

马勒	蒂皮特
(奏鸣曲快板) 1 尘世悲伤	(慢乐章) 1 慢布鲁斯：典型的哭泣音调，开头引用了《圣路易斯布鲁斯》(St. Louis Blues)的材料。
慢乐章 2 寂寞	
(谐谑曲) 3 青年和迷惑	(谐谑曲) 2 快布鲁斯：虽然由女性演唱，但代表的是男性，象炫耀的雄孔雀般来到这个世界。
4 热情和成熟	3 慢布鲁斯：最终的成熟

⑥ Ian Kemp. *Tippett the composer and his music*, Londond: Eulenburg, 1984. P. 440—441.

⑦ 同⑥P. 440—441.

万方数据

5 沉溺酒中	(终曲) 4 布鲁斯逐渐变快、变得狂野:狂喜的境界。
慢的终曲 6 接受悲伤,死亡和任何出现的本质	去掉任何类似马勒6中的部分。

蒂皮特交响曲的末乐章总有不同寻常的地方,他力图避免一个狂欢场景的、庆祝胜利的末乐章,他认为那样有些虚张声势,而用四首布鲁斯歌曲构成的"第四乐章"十分独特,很好地实现了作曲家的表现意图。参见"第四乐章"结构图表([表5])的分析可以发现许多有趣的问题。从四首相对独立的布鲁斯歌曲来看,"末乐章"可以分成"慢、快、慢、快"的四个部分。而从拼贴材料的角度来分析,拼贴材料的出现成为结构划分的标志,它的三次出现划分了乐章三个大的阶段。第一次拼贴后是慢、快、慢的三首布鲁斯歌曲。第二次拼贴后出现第四首布鲁斯歌曲,并用第三次拼贴把歌曲分成两个部分。三次拼贴的关键之处是第一次拼贴,通过它检验了贝多芬和席勒思想的基础,在第二次拼贴后,音乐滑稽地模仿(parody)了贝多芬的第一部分并开始用伴随歌声的器乐部分再现前面乐章中的材料。第三次拼贴经过了片段材料的几次准备,开始时象第一次的再现,但迅速改变方向,确立了他自己对贝多芬的结论。

蒂皮特把贝多芬的音乐片断作为类似定旋律的材料,伴随它的蒂皮特自己的声乐内容与器乐部分则具有反思意味。二战的残酷使蒂皮特对贝多芬《第九交响曲》中表达的理想产生了深刻的怀疑。当大提琴和低音提琴到达关系到歌词"一切人类成兄弟(All men will be brother.)"的音符时,音乐短暂停止。这时歌词的内容是"我的兄弟在集中营被冻死吗?我的姐妹被炉中的炭火烧死吗?"(And did my brother die of frost-bite in the camp? And was my sister charred to cinders in the oven?)[8]通过与拼贴材料的冲突,显示了蒂皮特的态度和倾向,蒂皮特用自己的器乐回应进行了"讽刺性的攻击"。[9]

拼贴贝多芬无论如何是一个大胆的行为,这次拼贴招致了很多的评论。"对一些人来说,这是傲慢的庸俗的展览,对另外的人,仅仅是多余的。"另一种说法是他"过分地夸大了自己并且交响曲是一种致命的妥协。"[10]实践上,拼贴材料的出现使作品中人道主义和现代主义之间的矛盾冲突更为激化,二者在发展斗争中取得了艰难的平衡,而这正是作品的主要意义所在。另外,把布鲁斯作为《欢乐颂》的陪衬表明了蒂皮特思想中更广泛的概念,通过涉足流行音乐形式(特别是美国的黑人音乐)来代表个人从社会集体中的疏离。

蒂皮特在第一首布鲁斯中采用了传统的12小节布鲁斯结构,把布鲁斯当作类似固定低音的形式。他使用布鲁斯表达了自己的以及受伤人类的痛苦,在痛苦里面也包含了准备逃离痛苦的兴奋和把痛苦转变成灵感的想法。布鲁斯一般被理解为忧伤、痛苦,然而布鲁斯更深的精神内涵是痛苦到无奈时学会接受痛苦,并要苦中作乐的思想。蒂皮特利用了布鲁斯音乐的这种内涵,深刻地传达了自己理念。

三、曲式结构上的特点

通过以上分析可以发现《第三交响曲》在曲式结构上有如下几个突出的特点:

首先,整体上交响曲采用两极化的对比、两部性的结构形成了超大规模的对比,但还可以发现传统交响曲四乐章形式的痕迹,这种曲式结构的设计体现了蒂皮特创作中"折衷主义"的倾向。

其次,"静"与"动"交替的结构扩展方式,不仅影响了内部次级结构的形成,也是整个交响曲的结构模式。"第一乐章"由"静"和"动"两种材料交替发展组成。"第四乐章"中布鲁斯和拼贴部

⑧ 同④P.176-177.

⑨ 同③P.511.

⑩ 同⑥P.449.

万方数据

分交替也是一种“静”与“动”的设计。更重要的是,宏观上看,交响曲的第一部分和第二部分也构成了“静”和“动”的对比结合,是放大了的更高结构等级的“静与动”的设计。

第三,交响曲的“第三乐章”采用了织体变化的要素作为音乐结构的划分点,使织体成为形成曲式结构的重要参数。“第四乐章”中拼贴材料的出现使音乐结构具有了多元划分的可能,显示了结构控制中多元手段的参与。

最后,交响曲“末乐章”延续并发展了自己一贯的独特的设计构思,用“慢、快、慢、快”的四首布鲁斯歌曲有机结合,构成“末乐章”,回避了传统交响曲末乐章的结构模式。内部的小结构上借鉴布鲁斯音乐的形式则有明显的表现上的意图,通过涉足流行音乐形式表现个人与社会之间的疏离。

结　语

曲式结构是音乐创作想象力的最终体现,是作曲技术手段的统治者。20 世纪音乐中,调性、和声与节奏等领域发生了巨大的变化,但曲式结构比起以前的变化相对要小得多。传统的各种曲式结构模式在音乐的发展与变化上提供了完善合理的解决方式,富于动力的结构组织严谨统一,同时又可以容纳丰富的矛盾冲突,很难被取代;因此寻求曲式结构上的创新也显得十分困难。

蒂皮特的《第三交响曲》尽管还有传统交响曲四乐章的痕迹,但在结构形式上已经做出了很大的突破,调性作为传统曲式结构的核心在结构形成过程中的力量被逐渐淡化,作曲家转而在结构形成上寻求更多元的控制力。蒂皮特认为:“音乐可以传达人类丰富的感情,但形式的过分严谨也会限制这种传达,形式在自身必须是表现的隐喻。”[11]《第三交响曲》的曲式结构鲜明地体现了这一点。

［责任编辑:吴晓丹］

⑪ 同⑥P.88－89.

天津音乐学院与意中基金会友好合作伙伴签约仪式在北京举行

8 月 8 日上午 9 点,我院党委书记、院长徐建栋在北京意大利广场参加了“2009 意中基金会友好合作伙伴签约仪式”,与意中基金会罗米蒂主席正式签署合作协议。出席签约仪式的特别嘉宾有:中国驻意大利大使孙玉玺先生、意大利驻华大使谢飒先生,还有北京外交部、体育局、教育局、旅游局等单位的代表。北京电台、电视台、北京青年报、天津电台等多家媒体也参加了签约仪式并做了跟踪报到。

2010 年正值中意建交 40 周年,两国政府已将其定义为“意大利中国年”。意中基金会是意大利政府指定的意方执行机构,旨在通过意中基金会来进一步推动与我国的经济、文化、教育等方面的交流与合作。经过近期与意中基金会的几轮合作性会谈,我院最终被确定为 2009 意中基金会的合作伙伴之一。双方的合作目标为:通过意中之间的文化演出、教育交流、开办中意乐器展、演出图片展、竞争、夏令营等合作形式,最终在意大利建立天津音乐学院音乐孔子学院。目前前期准备工作正在积极进行中。　(宣传部消息)

万方数据